Gustave Flaubert (1821 - 1880)

Flaubert n'est pas seulement un des plus grands écrivains du XIXe siècle, ni uniquement un auteur «à la mode» dont l'étude s'est considérablement développée dans le dernier tiers du XXe siècle: Flaubert constitue un «problème» aussi bien pour les écrivains que pour les critiques, comme si ses textes pouvaient devenir, régulièrement, le lieu d'émergence de nouvelles questions. Son œuvre est présente, dans l'histoire de la littérature occidentale, comme le symbole actif d'un véritable renouvellement dont la critique d'aujourd'hui n'a pas fini de mesurer les significations et les effets. Sa poétique romanesque, qui a transformé radicalement les exigences stylistiques et les techniques narratives du genre, sa conception absolue du métier d'écrivain ont, en France comme à l'étranger, marqué un tournant dans le sens et la portée que notre modernité attribue à la création littéraire en général.

1. L'«homme-plume»

D'où que l'on se place, la vie de Gustave Flaubert paraît toujours plus ou moins s'identifier à l'acte d'écrire, et se tenir résolument au plus près de sa nécessité intérieure d'être écrivain. La littérature n'est pas simplement son idéal, son vrai lieu; c'est sa complexion même, sa façon à lui d'être humain: «... Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.» Une certaine fatalité interdit d'ailleurs de considérer Flaubert autrement; non seulement c'est l'histoire de son œuvre qui compose sa véritable biographie, mais l'essentiel de ce que nous pouvons connaître de sa vie événementielle dérive encore d'un de ses gestes d'écriture les plus familiers: la Correspondance . Commencée à l'âge de dix ans et poursuivie jusqu'aux derniers jours, cette gigantesque et foisonnante correspondance de près de quatre mille lettres constitue un témoignage irremplaçable sur l'homme Flaubert, sur ses idées, ses goûts, sur la conception qu'il se fait de son métier, sur le sens resté incompris à son époque des pratiques d'écriture qu'il invente jour après jour, sur la genèse de ses livres. Un tel témoignage est d'autant plus irremplaçable que ses œuvres sont construites sur un présupposé d'impersonnalité qui ne laisse derrière lui à peu près aucune trace explicite de

l'auteur. Mais ces lettres ne sont si bouleversantes de vérité que par la spontanéité et les fastes d'un style qui fait de la Correspondance , bien au-delà du témoignage sur un grand créateur, une des plus belles œuvres épistolaires de la littérature française. Il est en fait assez peu probable que Flaubert ait pensé sa correspondance en terme d'œuvre. En revanche, on peut voir un certain pari sur le futur dans le fait que Flaubert nous ait légué les manuscrits complets de la plupart de ses œuvres. Scénarios, plans, notes, brouillons, mises au net, tous ces documents de rédaction permettent aujourd'hui de reconstituer, du premier jet jusqu'aux ultimes corrections de détail, la genèse de ses livres et son travail du style. Ce que Flaubert nous y donne à voir, ligne après ligne, c'est l'œuvre en train de naître, le destin même de l'homme-plume. Ces manuscrits, auxquels il accordait de son vivant une importance presque «physique», sont le véritable corps de l'homme-plume, une sorte de double que l'auteur s'était inventé pour vivre et qui contient, à l'état naissant, la mémoire de son expérience et les secrets de fabrication de sa survie littéraire. Si, finalement, le bon géant aux yeux verts s'est décidé à les transmettre à la postérité, ce ne fut pas sans hésiter: «Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval. Ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine.»

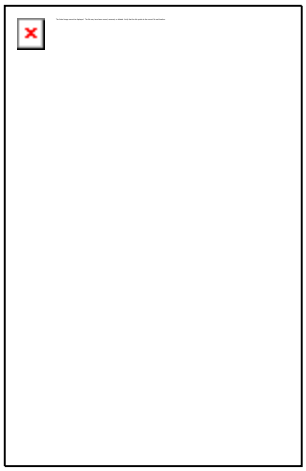
La jeunesse romantique (1821-1843)

Gustave Flaubert naît le 12 décembre 1821 à l'hôpital de Rouen, dont son père est le chirurgien en chef. Il y passe les dix premières années de sa vie en compagnie de sa petite sœur Caroline qu'il adore. Au lycée de Rouen, où il est interne de 1831 à 1839, c'est un élève doué, mais indiscipliné, rêveur, extravagant, un «enfant du siècle». Les premiers écrits de Gustave sont des récits historiques, des contes philosophiques et fantastiques, des drames. Les thèmes morbides (l'agonie, la pourriture, la folie, le désespoir, le crime) et diaboliques (la tentation, le monstre, la victoire du mal) sont dominants. À partir de 1838, l'écriture, toujours inspirée du romantisme noir, se fait plus autobiographique (Les Mémoires d'un fou , 1838; Novembre , 1842). En 1840, il compose Smarh , «vieux mystère métaphysique... à apparitions» qui préfigure, dans un style frénétique, la future Tentation .

Après son baccalauréat, il annonce son intention de devenir écrivain... Sans succès, car son père exige qu'il s'inscrive en droit à Paris. Mais, au lieu de s'imbiber du Code civil, il écrit, sort dans le monde, se fait des amis (Maxime Du Camp). En 1843, il échoue à son examen de deuxième année, et rentre à Rouen, bien décidé à faire admettre son intention de se consacrer à la littérature. Les années de rupture (1844-1851) En janvier 1844, Gustave est brusquement terrassé par une crise nerveuse difficile à identifier. D'autres attaques se produisent au cours des semaines suivantes, et le jeune malade est astreint à un régime très sévère pendant de longs mois. Il n'est plus question d'étudier le droit; la maladie a réglé son problème. Pour sa convalescence, son père achète à Croisset, devant la Seine, une belle demeure du XVIIIe siècle. Gustave achève L'Éducation sentimentale (première version), commencée avant sa maladie, puis accompagne en Italie sa sœur qui vient de se marier; à Gênes, il remarque un tableau de Bruegel: La Tentation de saint Antoine . De retour à Croisset, il se sent prêt à écrire. Mais, en janvier 1846, son père meurt brutalement, et, en mars, c'est sa sœur Caroline, alors âgée de vingt-deux ans, qui est emportée par une fièvre après avoir mis au monde une fille que l'on prénomme Caroline. La petite (future héritière de Flaubert) sera élevée à Croisset par son oncle et sa grand-mère. Gustave écrit, avec son ami Du Camp, Par les champs et par les grèves , après une randonnée sur les routes de France; il rencontre Louise Colet, chez le sculpteur Pradier; cette première liaison durera jusqu'en 1848, puis reprendra de 1851 à 1854. Gustave pense à plusieurs projets de livres, se lance dans l'étude des religions orientales et, finalement, se décide à écrire La Tentation de saint Antoine . En février 1848, il assiste avec intérêt et curiosité à la révolution, puis se replonge bien vite dans le travail. Après seize mois de rédaction, l'œuvre est achevée. Gustave la lit à ses amis Du Camp et Bouilhet; ils la jugent ratée, impubliable, à brûler. Pour Gustave, c'est «un coup affreux», mais il n'a guère le temps de se morfondre, car il s'embarque presque aussitôt pour un grand voyage en Orient en compagnie de Du Camp. Cette coupure de dix-huit mois, où il fait pour la première fois l'expérience d'une liberté complète, va lui donner le recul nécessaire pour penser ses aspirations en termes de destin et de détermination. De novembre 1849 à juin 1851, Gustave s'emplit les yeux et la mémoire des merveilles de l'Égypte, de la Palestine et de la Syrie, tout en méditant, par devers lui, la mise au point de son «système». Il revient par Constantinople et Athènes; et, en juin 1851, il se retrouve à Croisset, bien décidé à s'isoler pour longtemps. Maintenant,

c’est décidé, il va «entrer en littérature». Le 19 septembre 1851, Flaubert commence Madame Bovary ; Gustave vient d’inventer l’«homme-plume».

«Madame Bovary» (1851-1856)



Conformément à son nouveau système, Flaubert se donne un «sujet» plat, aussi éloigné que possible des fastes lyriques de la Tentation . Le canevas lui en est fourni par la vie d’un ancien élève de son père, Delamare. Officier de santé en Normandie, à Catenay puis à Ry, il avait épousé, en secondes noces, une femme qui, après l’avoir trompé, avait fini par s’empoisonner. Delamare en était mort de chagrin en décembre 1849. À ce schéma, Flaubert superpose quelques éléments tirés des aventures de Mme Ludovica et de Mme Pradier: l’imbrication des affaires de cœur et d’argent, les imprudences qui mènent à la saisie judiciaire, le refus des anciens amants d’accorder un secours lorsque l’huissier menace, etc. Bref, l’auteur choisit une matière résolument insipide: la vie adultère d’une toute petite bourgeoise provinciale, Emma, mariée à un brave homme, Charles Bovary, qui ne sait pas satisfaire les rêves d’amour romanesque de son épouse, le tout s’achevant par leur fin tragique. Le pari esthétique de Flaubert consiste à transformer ce «rien» en un chef-d’œuvre par les ressources d’une méthode de conception et d’écriture entièrement neuve. Commencé en septembre 1851, le roman est terminé en avril 1856, après cinquante-six mois de travail acharné dont on peut suivre presque quotidiennement l’évolution dans la correspondance à Louise Colet (près de deux cents lettres entre 1851 et 1854), et dans les manuscrits (en tout 9 volumes, 3 814 folios).
Le livre est publié en 1857 et connaît aussitôt un immense succès public, largement renforcé par le procès qui est intenté à Flaubert pour «atteinte à la morale». Les tribunaux,

l'acquittement, le parfum de scandale ont un résultat assez paradoxal; ce premier roman publié assure à l'auteur une notoriété durable, mais sur un malentendu. Ce n'était pas la morale que Flaubert transgressait, mais les structures formelles du genre romanesque. La sensation de scandale venait de là, mais il était le seul à le savoir. La technique du récit impersonnel, la composition complexe en scènes polyphoniques (les comices agricoles), le traitement des dialogues en style indirect libre, l'effacement relatif de l'humain devant le nouvel empire de l'objet, un usage inédit des temps narratifs qui immobilisent la représentation dans une sorte d'extraordinaire dilatation des durées, une prose sans précédent par ses qualités d'évocation musicale, autant d'aspects qui font de Madame Bovary le premier exemple de roman post-balzacien. Il ne représente pourtant qu'une étape dans l'élaboration d'une méthode qui donnera, dix ans plus tard, un roman beaucoup plus déroutant pour le public, L'Éducation sentimentale , lequel ne connaîtra alors aucun succès. Madame Bovary reste un compromis où le lecteur de 1857 retrouve au moins deux perspectives familières: l'analyse psychologique et la peinture de mœurs. Le cas d'Emma est étudié au point de devenir un véritable «type» psychologique («une Bovary») susceptible de généralisation. En 1892, J. de Gaultier fait la théorie du «bovarysme», complexion psychologique de la personne qui se voit différente de ce qu'elle est en réalité, et qui se condamne, pour des illusions et des idées préétablies, à être toujours déçue par la banalité de l'existence. D'un autre côté, Madame Bovary reste un roman de référence balzacienne; il porte comme sous-titre «Mœurs de province» et donne une évocation minutieuse des réalités sociales et locales de la Normandie au XIXe siècle. On y sent toutefois se manifester déjà les effets d'une «dérision universelle» qui va bientôt achever de déconstruire le modèle balzacien.

«Salammbô» (1857-1862)

Près de cinq ans à décrire la petite bourgeoisie provinciale, c'est trop. À peine a-t-il terminé la Bovary , que Flaubert se jette sur les sujets le plus éloignés possible de la Normandie moderne: il imagine une Légende de saint Julien , repense à l'Orient de La Spirale (esquissée en 1852-1853), à son conte oriental, corrige La Tentation de 1849 et en donne une version revue et diminuée, qu'il renonce finalement à publier. Enfin, en mars 1857, sa décision est prise: «Je m'occupe [...] d'un travail archéologique sur une des époques les plus inconnues de l'Antiquité, travail qui est la préparation d'un autre [...] Un

roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus-Christ, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne.» En fait, dès 1854, en pleine rédaction de Madame Bovary , il confiait à Louise Colet: «Je suis entraîné à écrire des grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux [...] On n'a rien écrit sur tout cela.» De 1857 à 1862, c'est-à-dire pendant cinquante-neuf mois, Flaubert se consacre à la rédaction de «Carthage», qu'il intitule finalement Salammbô . Sa fascination pour la ville disparue remonte aux œuvres de jeunesse, et il est clair qu'il trouve dans ce projet l'occasion idéale de jouer avec ses rêveries personnelles: exotisme et goût de l'étrange, fantasmes cruels, splendeurs légendaires, vertige du sentiment religieux et du scénario érotique, bizarrerie des mythes et des divinités primitives... Mais la rédaction de Salammbô est pour Flaubert une manière de maîtriser ce jeu, de le dialectiser par l'exigence du «vrai». En prenant pour matière son propre rêve, en lui faisant connaître l'immense détour de l'érudition, et en y appliquant les hypothèses de travail inventées pour Bovary , Flaubert fait de Salammbô son second défi: «... fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne». Un voyage de deux mois sur les ruines de Carthage au printemps de 1858, des centaines d'ouvrages compulsés, des liasses de notes, mille neuf cent trente-quatre folios de brouillons et de mises au net ont fini par donner forme à cette œuvre étrange et somptueuse sur laquelle les avis sont encore partagés. Sainte-Beuve ne comprenait pas pourquoi Flaubert avait choisi son sujet dans une zone de l'antiquité aussi mal connue et si étrangère à notre culture. Flaubert voulait un sujet radicalement vide pour faire de son roman historique la pure structure d'accueil d'une rêverie verbale. L'amour fatal de Matho, chef libyen, et de Salammbô, fille d'Hamilcar et prêtresse de Tanit, n'a pas plus de consistance que les fleuves de sang de la bataille du Macar; l'histoire, en effet, est sans enjeu et comme désorientée, mais tout baigne dans une lumière onirique où le moindre détail prend un relief inoubliable: la chaînette d'or qui entrave les chevilles de Salammbô pour régler sa marche, sa chevelure poudrée d'un sable violet, la forme de ses pas humides qui s'évapore sur la fraîcheur des dalles, l'extraordinaire architecture sadique des machines de guerre... Salammbô est un théâtre optique dont on connaît encore mal le véritable dispositif, mais qui continue à libérer un intense parfum de stupéfiant, conformément au projet de Flaubert, d'ailleurs, qui souhaitait voir son lecteur y prendre «une bosse de haschich historique».

«L'Éducation sentimentale» (1864-1869)

Après les polémiques qui ont entouré la publication de Salammbô (Sainte-Beuve, Frœhner), Flaubert consacre son année 1863 à la rédaction d'une «féerie», Le Château des cœurs , avec ses amis Bouilhet et d'Osmoy. C'est une période de divertissements mondains où Flaubert participe aux «dîners Magny», se lie avec Renan, Tourgueniev, Sand. Il paraît hésiter sur le choix d'un nouveau travail de grande envergure. En fait, L'Éducation sentimentale est plus ou moins en chantier depuis 1862-1863. Le Carnet 19 , qui en donne le scénario initial, prouve que Flaubert a d'abord imaginé plusieurs schémas assez différents. Mais on peut y lire quelques indications très claires sur la façon dont l'auteur entend lier les dimensions amoureuse et historique de son roman: «Le mari, la femme, l'amant, tous s'aimant, tous lâches» (...), «fin en queue de rat» (...); «montrer que le sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la politique et en reproduit les phases». Le plan présente des difficultés considérables, mais, au printemps de 1864, l'ensemble se dessine. Flaubert prend quelques mois pour sa première documentation, puis commence la rédaction en septembre: «Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération; sentimentale serait plus vraie. C'est un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive.» Cette passion inactive de Frédéric Moreau pour Marie Arnoux a beaucoup de points communs avec celle qu'Elisa Schlésinger avait inspiré à Gustave quand il était adolescent (1836). L'Éducation sentimentale est pour Flaubert une façon de régler plusieurs problèmes personnels avec son autobiographie. Mais il est tout aussi évident que ce matériau intime subit dans la rédaction un traitement comparable à n'importe quel autre élément du récit; il est intégré et transformé sous l'effet des exigences narratives et stylistiques, comme le sont les «notes» de lecture, de repérages topographiques (Nogent, Fontainebleau, Creil, etc.), ou d'enquêtes (vente publique, saisie mobilière, enterrement bourgeois, etc.). L'étendue des notes de lecture peut surprendre; dans ce roman historique moderne, Flaubert n'avait pas, comme pour Carthage, à tout «réinventer». Le récit se déroule entre 1840 et le coup d'État de 1851, période que Gustave a parfaitement connue, de dix-neuf à trente ans. Mais l'exigence d'exactitude et d'impersonnalité définie pour Bovary s'est maintenant radicalisée. Concernant, par exemple, la révolution de 1848, il s'agit pour Flaubert de recouper les

informations (dans toute la presse, les Mémoires et études historiques, les publications de l'époque, les témoignages des survivants, etc.) jusqu'à obtenir, sur les événements dont il veut parler, des images incontestables, exhaustives, précises et politiquement «irrécupérables». Une «ironie dépassionnée», féroce et impartiale, préside à cette opération indissociable de la rédaction. C'est au style et à la composition qu'il appartient de déjouer les ruses du parti pris et de restituer l'histoire dans ce qui a été son incapacité à «faire sens». Le roman doit se donner les moyens formels de faire apparaître non plus un sens (nécessairement partisan et illusoire) mais les significations, (locales, isolées, relatives) de ce lien entre le récit d'un destin individuel et les logiques du devenir collectif. Quant à ces logiques proprement historiques, le texte ne doit pas les figer mais les maintenir dans l'indécidable, en s'interdisant radicalement d'interpréter et de conclure. Associé aux exigences de méthode déjà définies pour Madame Bovary , ce travail de mise à distance critique (dont Flaubert sentait bien qu'il lui vaudrait la haine de tout le monde) aboutit à une refonte complète de la structure romanesque qui devient porteuse d'un récit aux déterminations instables et d'un «message» hautement problématique. De ce point de vue formel, L'Éducation va beaucoup plus loin que Madame Bovary , et d'une manière qui est d'ailleurs restée en partie obscure à l'auteur lui-même. Flaubert trouve son plan «bizarre», déséquilibré, estime que ses personnages finissent par disparaître dans le milieu où ils s'agitent, avoue qu'il manque à son roman cette «fausseté de perspective» qui simplifie la vision du lecteur... Mais sa méthode lui interdit de revenir sur ces «défauts», qui sont les effets de ses axiomes de départ. On comprendra, beaucoup plus tard, que les prétendus défauts sont en réalité les caractéristiques d'une mutation dans l'histoire du genre romanesque, et qu'ils fondent le modèle du roman moderne. Ce que nous admirons, aujourd'hui, dans L'Éducation avait de quoi déconcerter les contemporains: un héros sans consistance psychologique dans lequel se reflette l'histoire elle-même indécise d'une génération, la fragmentation du réel en scènes discontinues, une technique narrative qui paraît anticiper sur la prise de vue et le montage cinématographiques, une sensation presque matérielle des durées voisinant avec la béance de gigantesques ellipses... L'Éducation est un roman dans lequel il n'est pas facile de retrouver sa page. En dépit du sous-titre («Histoire d'un jeune homme») et des premiers mots du récit («Le 15 septembre 1840»), le lecteur est très vite privé de point de repère; les fausses pistes se multiplient, et rien ne lui

permet d'élucider l'évolution des rapports entre contingence et fatalité dans cet itinéraire qui pourtant se met à prendre, bribe par bribe, l'allure d'un destin exemplaire. Pour finir, un vide de quinze ans (1852-1867) occupe le blanc qui sépare le roman de ses deux derniers chapitres, là où le récit rejoint le présent de l'écriture elle-même («cet hiver») au terme de la rédaction. C'est tout le second Empire qui disparaît dans cette ellipse, et l'apprentissage de Frédéric aura été finalement celui de la désillusion. Échecs de l'histoire, d'une société, d'une passion: les ambitions d'avant 1848 se sont soldées par la résignation collective et individuelle; mais d'une manière qui préfigure (et pour cause) le roman proustien, c'est ici l'échec et le temps perdu, qui, par l'écriture, s'irradient intérieurement d'une mélancolique et paradoxale lumière d'espoir. Commencée en septembre 1864, L'Éducation est terminée en mai 1869, après cinq années de travail presque ininterrompu dont témoignent près de six mille folios de notes, brouillons et mises au net. Le roman ne connut aucun succès, et passa presque inaperçu. Seul Théodore de Banville, éclairé par l'amitié, pressentit quelques années plus tard la portée du nouveau livre de Flaubert: «Il devait, dans L'Éducation sentimentale , montrer par avance ce qui n'existera que dans longtemps, je veux dire le roman non romancé [...] indécis comme la vie elle-même et se contentant comme elle de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques.»

«La Tentation de saint Antoine» (1869-1874)

Dès juin 1869, avant même d'avoir fini les corrections sur le manuscrit de L'Éducation , Flaubert annonce son intention d'écrire un Saint Antoine tout nouveau: «Tout mon ancien ne me servira que comme fragments.» Cette troisième et dernière version sera pratiquement achevée en 1872 et publiée en 1874. Mais la rédaction, déjà largement avancée, il est vrai, dans les deux versions antérieures (1849 et 1856), ne pourra pas être menée avec la continuité et le calme qui avaient présidé aux autres œuvres. La période 1869-1874 est pour Flaubert une période particulièrement difficile: il voit mourir successivement deux de ses meilleurs amis (Bouilhet en 1869, Duplan en 1870), sa mère en 1872, puis deux amis encore (Gautier en 1872, Feydeau en 1873), à un moment où l'histoire bascule. La guerre de 1870, l'occupation prussienne (jusqu'à Croisset), la Commune, la réaction d'ordre moral qui y succède donnent à Flaubert la sensation de vivre un cauchemar, d'assister à une formidable régression de l'histoire vers la barbarie. Saint

Antoine devient pour lui une façon d'écrire «malgré les circonstances», en se replongeant dans un projet qui est celui de toute sa vie: Smarh en 1840, le «déclic» de 1846 devant le tableau de Bruegel, la version de 1849, écrite juste avant le départ en Orient, celle de 1856 travaillée à grands coups de biffures, dans les mois qui suivirent la fin de Bovary ... Mais tout est à reprendre: en quinze ans, les exigences de son écriture ont considérablement évolué. La version de 1874 va transformer du tout au tout le contenu et la structure de l'œuvre. Ce texte inclassable s'éloigne maintenant du modèle théâtral pour se rapprocher du récit et du poème. L'inspiration se fait aussi plus intellectuelle et plus savante. Le Diable s'efface derrière Hilarion, et le scénario devient celui d'un itinéraire mental dominé par les tentations de la libido sciendi : un homme perdu dans l'univers et qui essaie de le comprendre. Somptueuse fresque historique des débuts de notre ère, et inventaire extravagant de tous les délires engendrés par les philosophies et les religions révélées, La Tentation est, selon l'expression de Baudelaire, un «capharnaüm pandémoniaque de la solitude». Nul doute que le solitaire de Croisset ait voulu y laisser entrevoir «la chambre secrète de son esprit». À la publication, les ventes s'annoncent assez bien, car le livre intrigue le public. Mais tout s'effondre très vite sous l'éreintement systématique de la critique, effrayée par l'extraordinaire vertige de culture et d'érudition qui habite La Tentation .

«Trois Contes» (1875-1877)

En 1875, l'horizon, déjà très sombre, s'obscurcit encore. Après les deuils, la guerre, l'ordre moral, les échecs répétés des dernières œuvres, ce sont maintenant les problèmes matériels. Pour éviter la faillite au mari de Caroline, sa nièce, Flaubert liquide l'essentiel de son patrimoine. Il vivra jusqu'aux derniers jours dans de constantes difficultés financières. En septembre 1875, dégoûté de tout, il part pour Concarneau passer quelques semaines en compagnie de son ami le naturaliste Pouchet. Il annonce qu'il vient sans plume ni papier, mais, huit jours plus tard, il a commencé La Légende de saint Julien l'Hospitalier , qui, comme La Tentation , est un très vieux projet déjà travaillé en 1856, mais qui remonte au moins à 1846. Récit «effervescent», cruel et énigmatique, où Flaubert reconstitue dans un style d'une étonnante limpidité la vie sanglante de Julien le parricide, La Légende est construite comme le double littéraire d'un vitrail médiéval. La plasticité visuelle des

évocations, la fragmentation des éléments narratifs, l'ellipse plombée des médiations du récit, la complexité des structures symboliques en font incontestablement une des plus belles réussites de l'auteur. La Légende est terminée en février 1876, et Flaubert décide d'écrire à la suite un autre petit conte, une légende contemporaine cette fois: Un cœur simple , qui raconte l'histoire exemplaire d'une humble servante au grand cœur, Félicité. Là encore, l'absolue perfection de la prose, l'équilibre sans précédent des formes narratives, la transparence des architectures syntaxiques, la profondeur de l'émotion libérée par ce récit tranquille d'une pauvre vie sans histoire font de ce petit texte de trente pages l'une des plus belles illustrations littéraires de la langue française. Enfin, pour compléter la trilogie (moderne, médiéval, antique) et pour en faire un livre, Flaubert rédige Hérodias , qui rassemble dans une narration d'une extrême intensité dramatique les éléments de l'intrigue politique, érotique et sanglante, qui aboutit en quelques heures à la décapitation de saint Jean-Baptiste. Contemporaine des toiles de Gustave Moreau, la célèbre danse de Salomé devant Hérode, où Flaubert réinvente l'un des mythes modernes de la «femme fatale», deviendra rapidement l'une des sources les plus vives de la pensée et de la création symbolistes.

Les trois textes réunis sous le titre Trois Contes sont publiés en 1877 et rencontrent un certain succès d'estime, assorti de quelques malentendus. Le thème de la sainteté qui traverse les trois récits, mais que Flaubert n'avait pas choisi sans arrière-pensées critiques, est applaudi par la critique comme un signe d'assagissement, après trop d'œuvres incompréhensibles ou moralement dangereuses. On insiste sur la réussite formelle – qui est en effet éclatante –, mais c'est pour ne pas envisager la dimension symbolique de cette œuvre qui est tenue aujourd'hui pour l'une des plus complexes de Flaubert.

"Bouvard et Pécuchet" (1872-1875 et 1877-1880)

Dès le 1er juillet 1872, Flaubert écrit à George Sand qu'après Saint Antoine il se mettra aussitôt à la rédaction d'un grand roman moderne, "qui aura la prétention d'être comique". C'est, une fois de plus, une vieille idée, mûrie depuis 1841 au moins, et dont on retrouve la trace dans toute la carrière de l'auteur: écrire "une encyclopédie de la bêtise humaine". Son but est parfaitement clair: "cracher sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent. Je vais enfin dire ma manière de penser". Œuvre à la fois comique et d'un

"sérieux effrayant", Bouvard et Pécuchet devient l'occasion d'une recherche écrasante, exigeant la lecture de livres par centaines, dont la lecture, l'analyse, la mise en notes et le classement demanderont à Flaubert des années de travail.

Préparé en 1872-1874, commencé en 1874-1875, interrompu entre 1875 et 1877 pour la rédaction de Trois Contes , Bouvard est remis en chantier dès qu'Hérodias est achevé. L'œuvre devait comprendre deux volumes. Flaubert est en train d'achever la rédaction du premier lorsqu'il est terrassé par une hémorragie cérébrale, le 10 mai 1880, en plein travail. Le surmenage des trois dernières années y fut assurément pour quelque chose. De 1877 à 1880, les travaux de recherche et de rédaction avaient pris un rythme de plus en plus diabolique; la Correspondance indique un total de mille cinq cents volumes lus et annotés, et ce nombre est probablement inférieur à la réalité.

Construit pour passer en revue l'ensemble des connaissances humaines, le schéma narratif de cette "encyclopédie critique en farce" est simple: deux greffiers, Bouvard et Pécuchet, délivrés de leur profession par un héritage confortable, décident de s'installer à la campagne et de se consacrer au savoir. Ils traversent un à un tous les domaines des sciences et des techniques (agriculture, chimie, physiologie, astronomie, zoologie, géologie, archéologie, histoire, littérature, politique, magie, philosophie, religion, pédagogie...). À chaque nouvelle tentative, menée sur le même modèle (documentation-expérimentation-évaluation), ils essuient le même échec. Dégoûtés de tout, et particulièrement des contradictions et des prétentions de la science, ils ne retrouvent leur joie de vivre qu'en revenant à leur première occupation: copier. Le second volume, censément écrit par les deux gratte-papier en vengeance de leur expérience malheureuse, devait être un florilège des textes les plus stupides et ridicules qu'ils avaient trouvés au cours de leur traversée du savoir. Il est assez difficile de préciser à quoi aurait ressemblé ce second tome que Flaubert préparait en fait depuis de nombreuses années. Il se serait assurément présenté comme une "somme" comportant un important appareil de citations classées contradictoirement ("bienfaits de la religion-crimes de la religion"), des fragments narratifs, une critique des critiques, des pastiches, des copies "aléatoires" ("vieux papiers achetés au poids à la manufacture", "vieux journaux, lettres perdues, affiches"). Flaubert avait également l'intention d'y intégrer "Le Catalogue des idées chic" et surtout Le Dictionnaire des idées reçues , dont il parlait déjà en 1850 comme d'une pièce maîtresse de son œuvre à venir. Un

tel ouvrage, construit comme un puzzle, intérieurement ouvert sur une logique combinatoire de ses éléments, devait selon toute apparence aboutir à une sorte de monstre propre à faire éclater la forme même du livre. "Le but [secret]" de ce second volume était, disait-il, d'"ahurir tellement le lecteur qu'il en devienne fou".

Flaubert n'a pas eu le temps de lui donner la structure qu'il imaginait et, malgré plusieurs tentatives de reconstitution, le projet reste encore enfoui dans le dossier des deux mille cinq cents folios manuscrits qui lui étaient consacrés. Quant au premier volume, Bouvard et Pécuchet , qui reste inachevé dans les dernières pages du chapitre X, il fut publié de manière posthume dans La Nouvelle Revue , puis en volume en 1881. La consternation fut à peu près totale. Barbey d'Aurevilly y trouva l'occasion d'un éreintement nécrologique de la plus basse espèce. Quant aux meilleurs amis de l'auteur, ils restèrent sans voix devant une œuvre qui leur parut "inquiétante" à force de laisser le "lecteur indécis et l'esprit en suspens".

Flaubert avait d'ailleurs prévu le mauvais accueil de son livre: "Qu'il soit peu compris, peu m'importe pourvu qu'il me plaise à moi [...] et à un petit nombre ensuite." Mais le petit nombre s'est agrandi, au-delà sans doute de ses espoirs, sous l'effet d'une évolution littéraire qui, tout au long du XXe siècle, s'est orientée vers le goût et l'intelligence des œuvres qui font de la vérité un problème et qui, paradoxalement, ne paraissent répondre "de travers" que pour mieux reformuler les véritables questions.

Auto-générée par l'énergie ininterrompue de ses propres découvertes, constituée de défis successifs dont l'enjeu est longtemps resté inaperçu, l'œuvre flaubertienne n'a commencé à se déployer dans sa véritable dimension qu'avec le XXe siècle, qui a reconnu en elle ce qu'il faut bien considérer comme l'équivalent d'une révolution copernicienne en littérature.

2. Flaubert, notre contemporain

L'évolution des lectures critiques de l'œuvre

Flaubert n'est devenu une véritable "star" de la littérature mondiale que vers les années 1960-1980. En 1970, le Flaubert de R. Debray-Genette (éd. Didier) favorisait cette prise de conscience en retraçant, textes à l'appui, la lente émergence critique de l'œuvre de 1870 à 1970. En fait, à quelques exceptions près (Maupassant, Théodore de Banville,

George Sand, Baudelaire), les contemporains de Flaubert n'ont pas compris le sens et la nouveauté de son travail. Les moins défavorables le tolèrent moyennant de multiples réserves (Sainte-Beuve) ou en le réduisant pour l'annexer à une cause (Zola et les naturalistes). Les autres rejettent l'œuvre en bloc. Les années 1890-1920 font place à de nouvelles lectures philosophiques et psychologiques (P. Bourget, J. de Gaultier, G. Lukács, H. James) beaucoup plus pertinentes. Mais c'est dans les années 1920 que Flaubert se trouve brusquement projeté sur la scène critique par Charles Dubos, Percy Lubbock, et surtout par Marcel Proust lors de la polémique qui l'oppose à ce sujet à Albert Thibaudet. À partir de cette époque, la publication de la correspondance et des œuvres de jeunesse renouvelle du tout au tout la lecture de l'œuvre: les études flaubertiennes (D. L. Dumorest, R. Dumesnil, G. Leleu, etc.) entrent dans une phase de reconnaissance institutionnelle et notamment universitaire. Il faut pourtant attendre l'après-guerre pour que commence à se dessiner l'horizon d'une réception critique plus dynamique: les textes d'E. Auerbach (1946), de Queneau (1947), de Sartre (1948), de Seznec (1949), de M. J. Durry et de G. Poulet (1950), de L. Bopp (1951) représentent une première vague de renouvellement, bientôt suivie par un intense travail de réexamen du corpus flaubertien. La phase qui s'ouvre en 1953 avec Le Degré zéro de l'écriture de R. Barthes se solde rapidement par une multiplication et une diversification considérable des recherches: 1954 (J. P. Richard, J.-B. Pontalis), 1955-1956 (G. Poulet, G. Lukács), 1957 (J. L. Borges, Ullmann, et une floraison de textes critiques pour le centenaire de Madame Bovary). Mais une nouvelle histoire de la critique flaubertienne commence avec les années 1960: les travaux de Matignon, de Sartre encore, de J. Rousset en 1960, les nouvelles analyses de jeunes critiques comme R. Girard (1961), Fairlie, Bruneau, Sagnes (1962), M. Blanchot, Bollème (1963) se croisent avec l'impact d'une nouvelle édition des œuvres complètes par M. Nadeau. La seconde moitié des années 1960, sous l'influence des écrivains du "nouveau roman", donne à Flaubert une place prépondérante de "précurseur". La montée du "mythe" Flaubert s'accompagne d'un prodigieux développement des études critiques en France avec l'apparition de la génération structuraliste et la mise au point de nouvelles méthodes d'investigation. Flaubert devient l'objet d'étude par excellence: 1966 (C. Gothot-Mersch, Brombert, G. Genette, Sartre), 1967 (M. Foucault, Bart, Cento, J. Proust). À partir de 1968, il devient presque impossible de citer les critiques français et étrangers qui contribuent, parfois de manière considérable,

à la relecture de l'œuvre de Flaubert; tandis que les pionniers continuent à donner des travaux de plus en plus importants. L'Idiot de la famille que Jean-Paul Sartre publie en 1971-1972 pourrait en être le symbole: près de trois mille pages d'une vision renouvelée de la psychologie et de la création flaubertiennes. Mais les années 1970-1980, ouvertes par le centenaire de L'Éducation sentimentale et par la nouvelle édition des œuvres complètes par M. Bardèche au Club de l'honnête homme (1971-1975), se caractérisent assez vite par une mutation des recherches flaubertiennes: en profitant des acquis de la "nouvelle critique" (textanalyse, socio-critique, narratologie, etc.), un petit groupe de chercheurs crée en 1978, sous l'impulsion de R. Debray-Genette, une équipe internationale de recherche sur les manuscrits de Flaubert, à l'institut des textes et manuscrits modernes (C.N.R.S.). Sans abandonner la perspective critique, l'accent est mis sur l'analyse des "avant-textes", des brouillons, des documents de genèse qui permettent d'étayer l'interprétation des œuvres sur une meilleure intelligence des techniques et des projets de l'auteur. En 1980, un ouvrage collectif, Flaubert à l'œuvre , donne une première idée de ce nouveau type d'investigation qui ne cesse de démontrer, depuis lors, sa vitalité aussi bien du côté de l'édition que de la critique. Une grande réédition à la Bibliothèque de la Pléiade est désormais en cours de réalisation (par G. Sagnes et C. Gothot-Mersch), et d'importants ensembles de manuscrits flaubertiens deviennent accessibles (Les Carnets de travail). Parallèlement à ces éditions, les études de génétique et de narratologie de R. Debray-Genette (Métamorphoses du récit), de linguistique par A. Herschberg-Pierrot (sur le Dictionnaire des idées reçues), de psychanalyse par J. Bellemin-Noël, J. Bem, P. Willemart, de socio-critique par C. Duchet, F. Gaillard ou de thématique par A. Masson se combinent avec des approches pluridisciplinaires comme celles de J. Neefs et C. Mouchard, Y. Leclerc, P.-M. de Biasi, etc. Tous ces travaux mettent à jour, entre le Flaubert de la correspondance et celui de l'œuvre, un troisième Flaubert: l'écrivain aux prises avec ses rédactions, tel qu'on le trouve dans les 25 000 pages de manuscrits qu'il nous a légués.

Le «système» de Flaubert

La nouvelle poétique inaugurée par Flaubert n'est pas fondée sur les présupposés d'une doctrine ou d'une école littéraire, ni sur une vision du monde singulière qui serait celle de l'auteur. Elle résulterait plutôt d'une série passablement formelle de «contraintes»

que Flaubert s'est progressivement donnée pour écrire et qui ont fini par se traduire en termes de méthodes de travail.

Impersonnalité .

La notion d'impersonnalité comme critère d'évaluation des œuvres littéraires apparaît assez tôt dans la Correspondance (1845-1846), à une époque où Flaubert est en train de s'interroger sur le sens de ses premiers écrits de jeunesse, fortement influencés par le romantisme. Le jeune écrivain se rend compte que la plupart des grands textes qu'il admire (Homère, Shakespeare, Cervantès, etc.) se caractérisent par l'absence à peu près complète de la personnalité de l'auteur. L'Éducation sentimentale de 1845 est d'ailleurs consacrée à l'histoire d'un jeune homme qui rompt avec l'inspiration romantique pour devenir un grand artiste. Malgré cette prise de conscience, la véritable rupture n'intervient que vers 1850-1852, c'est-à-dire d'abord abstraitement au cours du voyage en Orient, période d'intense réflexion esthétique, puis plus concrètement dans les premiers mois de la rédaction de Madame Bovary . À ce tournant de son destin, Flaubert mesure très lucidement ce que sa position peut avoir d'équivoque et d'inconfortable, à la croisée des influences romantiques (surtout Victor Hugo) et réalistes (surtout Balzac). De cette double postulation, Flaubert est bien décidé à faire une force en redéployant le génie prosodique d'un Hugo dans l'espace de récits réalistes et représentatifs tels qu'en avait conçus Balzac. Dans ce projet de faire du roman une œuvre d'art à part entière en inventant une prose romanesque aussi pure que la poésie, le principe d'impersonnalité joue un rôle de tout premier ordre. Très vite cette exigence se traduit par une formule qui ne variera plus: «L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part» (Lettre à L. Colet, déc. 1852). Cet impératif d'impersonnalité va prendre la forme d'un contrôle très sévère des énoncés et du style. Se trouvent expulsés systématiquement de la rédaction non seulement tout jugement d'auteur, mais toute trace d'évaluation ou d'émotion qui pourrait indirectement révéler l'ombre de sa présence. Il ne s'agit plus de dire ce que l'on sent mais de sentir de l'intérieur, comme anonymement, ce qu'il est question de décrire. Ce que l'on a appelé le «panthéisme» de Flaubert et qui lui permet de se fondre psychologiquement dans la nature des objets qui l'entourent est à comprendre comme une véritable discipline du regard. Cette capacité à disparaître devant l'objet qu'il étudie est telle qu'il pourra procéder

de la même manière pour un décor extérieur, des renseignements cherchés dans des livres, ou même des souvenirs autobiographiques. C'est l'œuvre qui observe à travers lui, avec ses exigences de composition et de style. Relativité généralisée des points de vue narratifs . Dans l'ordre de la narration, le premier corrélat du principe d'impersonnalité est l'effacement radical de l'auteur comme instance omnisciente. À la figure balzacienne de l'auteur démiurge, Flaubert entend substituer un récit aux significations plurielles, fondé sur un éclatement non réunifiable des instances narratives. Aucune instance extérieure à l'histoire: tout doit être vu par l'un ou l'autre des personnages, avec cette déformation propre à chacun qui fait que la vérité du récit n'est plus à chercher dans un «message» que l'auteur pourrait formuler en marge de la narration, mais à l'échelle de l'œuvre tout entière, à travers les multiples effets de divergences et de convergences de significations qui résultent de la pluralité des points de vue. Dans un roman comme L'Éducation sentimentale , un même détail narratif pourra prendre un aspect extrêmement variable selon qu'il sera vu à travers les yeux d'un banquier (Dambreuse), d'une femme légère (Rosanette), d'un ouvrier démocrate (Dussardier) ou d'un petit-bourgeois velléitaire (Frédéric Moreau). L'effet de relativité des points de vue est d'autant plus puissant dans le texte flaubertien qu'il est particulièrement mobile et qu'il n'existe aucune instance privilégiée qui permette de hiérarchiser ces points de vue: l'objet décrit n'est plus cerné d'une ligne précise mais coïncide avec la somme de ses diverses apparences, parfois contradictoires. Le passage d'un point de vue à un autre repose souvent sur une médiation stylistique si subtile que l'image semble affectée d'une sorte de «bougé» indéfinissable. Structure non conclusive . L'effacement de l'auteur et la relativité généralisée des points de vue narratifs s'accordent à un troisième principe du système flaubertien, le «refus de conclure». Ici encore, il s'agit d'une notion formulée assez tôt dans la Correspondance, dès les lettres d'Orient. Quant à la mise en œuvre pratique de cette hypothèse, elle n'ira, de Madame Bovary à Bouvard et Pécuchet , qu'en se radicalisant. Non seulement l'auteur va s'interdire toute expression d'un «message» stable en matière d'opinion politique, morale, religieuse, mais il va poursuivre ce travail de «désengagement» jusque dans les moindres articulations logiques du récit, à ce niveau de la structuration formelle et symbolique qui sous-tend la narration: hasard et nécessité, fatalité et contingence sont savamment distribués pour composer le cadre d'un devenir qui cherche à ne pas être une fiction démonstrative,

mais une plage de temps qui comme la vie ne s'achève sur aucune conclusion formulable. Par un dispositif dont les brouillons des œuvres montrent qu'il fut toujours travaillé de longue main, les récits de Flaubert reposent sur des plans et des scénarios qui superposent plusieurs lignes («fils») de causalité possibles, disposées de manière qu'aucune d'entre elles ne puisse donner à elle seule l'illusion de constituer la «trame», la véritable cohérence de l'histoire. Cette structure non conclusive suppose un statut très particulier de la «description» qui permet à Flaubert de laisser «flotter» le sens (voir les analyses de R. Barthes et de R. Debray-Genette), cet «enivrement de l'accessoire» déjà signalé par Paul Valéry, où Gérard Genette a mis en évidence un des procédés par lesquels le récit flaubertien fait de l'intérieur obstacle à sa propre dimension symbolique dont l'accès se trouve alors provisoirement interdit. Le suggestif plutôt que le significatif, selon un usage qui finit par donner à l'objet décrit une place prépondérante dans une sorte de pause où le récit semble échapper vers un ailleurs: à force de suggestion, c'est l'être même de l'objet qui s'anéantit comme peut disparaître le sens d'un mot trop longtemps répété. Le non-conclusif est aussi une exploration des confins du sens, à la limite de la déperdition totale de l'objet. C'est la même dimension expérimentale de l'écriture flaubertienne qui se trouve impliquée dans ce qu'Anne Herschberg-Pierrot appelle la «stéréotypie», c'est-à-dire cette intégration déconcertante d'expressions toutes faites, de clichés et de syntagmes figés qui posent brusquement dans le texte le problème d'une autre forme de déperdition du sens et d'impersonnalité. Le refus de conclure s'articule directement à ce que Flaubert appelle «l'ironie dépassionnée», cette méthode qui consiste à user de l'ironie en la retournant aussi contre elle-même pour engager une lutte sans merci contre la «bêtise» qui consiste justement à figer le sens, à vouloir arrêter l'histoire. L'ironie dépassionnée possède pour arme critique le jeu des «parallélismes antithétiques»: elle opposera par exemple le catholicisme borné de Bournisien au scientisme idiot du pharmacien Homais dans Madame Bovary , le socialisme utopique des républicains et leur inflation verbale au conservatisme rétrograde des bourgeois et à leur vénalité dans L'Éducation sentimentale , pour ne donner que des exemples massifs de ce qui deviendra, dans Bouvard et Pécuchet , le principe même du récit, entièrement construit sur cette logique des couples antithétiques autodégradables. Pourtant, il serait abusif d'en déduire que cette «dérision universelle» débouche sur un nihilisme, car le système de Flaubert ne vise pas la destruction de toutes

les valeurs, mais seulement la prétention de la plupart d'entre elles à s'édifier en figure hégémonique. Il intègre donc la possibilité pour le récit de contenir un «message»: entre autres celui d'une critique des attitudes dogmatiques en faveur d'une liberté illimitée de la pensée. Mais, en toute cohérence, ce type de message, à portée heuristique, ne peut être l'objet que d'une affirmation indirecte: c'est à son destinataire de le déduire sans qu'il lui soit infligé. L'élaboration du destinataire. L'ensemble de ces principes ne vise pas seulement à produire un texte littéraire idéologiquement «irrécupérable» dans le présent, mais aussi à bâtir l'espace d'un rapport dynamique entre l'œuvre et son destinataire futur. La part d'inachèvement contrôlé que comporte le récit «non conclusif» est destinée à faire échapper l'œuvre à la forclusion du temps. Flaubert est convaincu que l'évolution des mentalités et les transformations objectives de la société se solderont tôt ou tard par l'effondrement de toutes les fausses vérités que le présent ne cesse d'édifier en dogmes conclusifs. Il pense qu'il appartient à l'art de précipiter ce processus, ou au moins d'en représenter le principe, et qu'il y va d'ailleurs de la simple chance de survie de l'œuvre. Avec ses implications stylistiques particulières, le «refus de conclure» flaubertien est aussi une façon de poser l'hypothèse d'une vitalité indéfinie de l'œuvre. Ce que le récit laisse délibérément en suspens, cette tonalité propre des œuvres à la fois limpides et problématiques, est la caractéristique d'un nouveau travail du texte ayant pour objectif l'élaboration d'un récit aux déterminations à la fois instables et interactives, qui sollicite et en quelque sorte programme son lecteur en le forçant à une position de réception-création: c'est à lui que revient finalement la tâche de donner un sens à l'œuvre en parcourant comme il l'entend le jeu de piste à entrées multiples que le texte lui propose. La recherche et le rêve . Flaubert inaugure une nouvelle génération d'écrivains: celle des écrivains-chercheurs pour qui le roman devient l'espace d'une appropriation encyclopédique du monde et des savoirs. Mais il anticipe en même temps sur un des aspects les plus novateurs de la littérature de notre siècle: le rôle décisif de l'image – et notamment de l'image mobile – dans le processus de conception littéraire. Les Carnets de travail de Flaubert font en effet apparaître comme complémentaires l'exigence d'une recherche documentaire souvent colossale (plus de 1 500 livres lus et annotés pour préparer Bouvard et Pécuchet !) et celle d'enquêtes et de repérages sur le terrain qui paraissent liés au besoin que ressent l'auteur de «voir», par exemple les décors dans lesquels il souhaite mettre en scène ses personnages.

La recherche flaubertienne se déroule généralement en deux temps. Il y a d'abord la phase de préparation initiale au cours de laquelle l'auteur se documente sur les questions dont il aura à traiter dans son récit, à la fois par la lecture de tous les ouvrages qui en traitent et par une série d'enquêtes sur place destinées surtout à vérifier l'existence concrète des lieux et détails divers qu'il imagine intégrer à son histoire (il les cherche jusqu'à ce qu'il les trouve, s'il ne les trouve pas, il y renonce et change d'idée). Une fois doté de tous ces éléments préliminaires, Flaubert «rêvasse» son sujet jusqu'à devenir capable de visualiser imaginairement le «scénario» (c'est son terme) complet de la narration sous forme d'images mobiles et enchaînées. Cela peut prendre des semaines ou des mois. Puis il passe à la rédaction; commence alors la seconde phase de documentation qui intervient généralement comme une série de pauses précédant chaque chapitre. Ici, la recherche intègre à l'observation l'ensemble des exigences produites par l'écriture proprement dite. Flaubert se rend par exemple sur place, dans la forêt de Fontainebleau, pour faire lui-même la promenade de Fréderic et Rosanette dans L'Éducation sentimentale ; mais il est maintenant en mesure d'observer en se plaçant précisément dans les conditions de ses personnages: sa prise de notes sur calepin tient compte de la prochaine intégration du «document» au récit. Les repérages se caractérisent toujours par leur nature extraordinairement visuelle. L'exigence documentaire est ici liée à un processus de conception beaucoup plus qu'à une éventuelle obsession d'authenticité réaliste: «Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout la beauté » (Lettre à George Sand, déc. 1875).

Le style et le roman comme œuvre d'art . La recherche documentaire n'est pas dissociable de l'écriture, pas plus que le «système» de Flaubert n'est dissociable de sa mise en œuvre synthétique qu'est le travail du style. En fait, l'ambition de Flaubert est de donner à la langue française une prose romanesque aussi belle que la langue poétique. Tout son système repose sur le style et sur ce projet d'exhausser le genre romanesque au rang d'œuvre d'art: «Il n'y a ni beaux ni vilains sujets, et [...] on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.» Par style , Flaubert entend l'ensemble de son dispositif formel: le travail du style commence dès la conception du scénario et concerne

tout à la fois la chasse ponctuelle aux mauvaises assonances dans une page, l'élaboration des réseaux symboliques latents du récit, l'équilibre général du plan, les enquêtes sur le terrain, et les milliers d'heures passées par l'écrivain à rêver crayon en l'air au milieu des livres. Une page de récit flaubertien est en général récrite entre huit et dix fois avant d'arriver à ce qui devient le texte définitif. Mais ce qui caractérise surtout ce travail du style c'est son profil très singulier: au lieu de se développer par amplification continue (comme c'est le cas par exemple chez Balzac, ou chez Proust), le texte connaît d'abord chez Flaubert une phase ascendante où l'auteur développe toutes les potentialités de son récit (la matière initiale est multipliée par 18 ou 20 environ) puis, vers le milieu de la rédaction, ce processus s'inverse brusquement, et le matériau narratif devient alors l'objet d'un intense effort de réduction et de condensation qui ramène, en quatre ou cinq campagnes de corrections, l'ensemble du récit à une dimension nettement inférieure quantitativement (de 11 à 13 fois le matériau initial). C'est alors que l'on voit se déclencher la mise en œuvre du système précédemment décrit: impersonnalité, jeu sur les points de vue, refus de conclure, etc. L'usage du style indirect libre, l'élimination des répétitions et des assonances, la recherche obsessionnelle du mot juste, etc., ne sont que les instruments techniques d'une mise au point méticuleuse de la machinerie du texte qui, comme la sphère de Leibniz, doit concentrer un maximum d'effets sous un minimum de surface. Il en résulte cette mystérieuse limpidité d'une langue qui entraîne le lecteur comme malgré lui: selon l'expression admirative de Proust, «ce grand trottoir roulant que sont les pages de Flaubert». La vitalité des études critiques que suscite l'œuvre le prouve, cette limpidité du texte flaubertien masque en réalité une diabolique machinerie mise en branle il y a un siècle et demi et qui n'en finit pas de se transformer en transformant son destinataire.